# N I P P O N　O N G A K U　G A K K A I

*formerly Ongaku Gakkai*

(THE MUSICOLOGICAL SOCIETY OF JAPAN)



President : TANIMURA Kô

Editorial Board

FUJII Tomoaki, KANAZAWA Masakata, MIYAKE Yukio, NAKAYAMA Akiyoshi, OHSAKI Shigemi, TSUCHIDA Eizaburō, TSUGE Gen'ichi, WATANABE Keiichirō


## MEMBERSHIP

Those who wish to become members are asked to write to the address below to obtain the necessary forms. Regular membership and student membership of the Society include subscription to the journal. Annual dues for regular members are ¥7,000, and for student members, ¥5,000.

## *ONGAKUGAKU*

The journal *Ongakugaku* is published three times a year by the board of the Society, with the aim of presenting original articles in the field of musicology, most broadly defined. Contributers must be members of the Society. Articles for publication (maximum length approximately 6,000 words) and publication copies for review are to be sent to the address printed at the bottom of this page.

## SUBSCRIPTION

Subscription orders are to be placed with Academia Music Ltd., 3-16-5 Hongō, Bunkyō-ku, Tokyo, 113 Japan. Subscription dues are payable by postal money order (in yen). Post transfer account number Tokyo 9-180340. Telephone (03) 813-6751. Price for a single copy (current or back issue) is ¥2,000.

## ADDRESS


N I P P O N　O N G A K U　G A K K A I

The Musicological Society of Japan

c/o Department of Musicology, Tokyo Geijutsu Daigaku

(Tokyo National University of Fine Arts and Music)

12-8 Ueno Kōen, Taitō-ku, Tokyo, 110 Japan



ISSN 0030-2597

定価2000円

昭和四十九年九月十八日　第四種郵便物（学術刊行物）指定


# 音　楽　学


第32巻　2号

# ONGAKUGAKU

XXXII (2)

Journal of the Musicological Society of Japan


目　　次


| | | |
|---|---|---|
| カラーシャ族の音楽・ダジャイーラックについて<br>——夏祭りウチャオにみるその構造と社会的意味—— | 97 | 小島令子 |
| 済州島民俗音楽の現代的変容——続・音楽人類学の試み—— | 116 | 櫻井哲男 |
| 洋楽受容史の研究<br>——明治初期の諸行事における洋楽導入過程を中心に—— | 136 | 田中康子 |
| 研究と報告　続「箏の調弦法とその名称をめぐって」<br>——陽類調弦法について—— | 151 | 東川清一 |
| 書評　吉田實・秋元道雄・奥田耕天・志村拓生・馬淵久夫・望月広幸編『日本のオルガン』 | 155 | 坂崎紀 |
| Hans-Joachim Schulze : *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert* | 157 | 樋口隆一 |
| 川田順造・徳丸吉彦編「口頭伝承の比較研究1」 | 159 | 櫻井哲男 |
| 川田順造・柘植元一編「口頭伝承の比較研究2」 | 162 | 水野信男 |
| 紹介　小林義武著「バッハ復活——19世紀市民社会の音楽運動」 | 164 | 大崎滋生 |
| 会員からの投書　片山千佳子氏の疑問に答えて | 166 | 貫行子 |
| 東北・北海道支部例会記録 | 167 | |
| 関東支部例会記録 | 169 | |
| 中部支部例会記録 | 181 | |
| 関西支部例会記録 | 182 | |


CONTENTS


| | | |
|---|---|---|
| KOJIMA Reiko | 97 | The Structure and Social Context of *Dajahilak* of the Kalasha —Musical Performance of the *Uchao* Summer Festival— |
| SAKURAI Tetsuo | 116 | On the Change of Cheju Folk Music in the Present-day Life—From the Viewpoint of the Musical Anthropology— |
| TANAKA Yasuko | 136 | A Study of the Reception of Western Music—Focussing on the Process of Introduction of Western Music into Official Functions of the Early Meiji Period— |
| | 151 | Studies and Reports |
| | 155 | Book Reviews |
| | 166 | Letters to the Editor |
| | 167 | Reports on the Regional Meetings |



1 9 8 6

The Musicological Society of Japan

*formerly the Japanese Musicological Society*

日　本　音　楽　学　会

（旧称　音楽学会）

# カラーシャ族の音楽・ダジャイーラックについて

## The Structure and Social Context of *Dajahilak* of the Kalasha

### ——夏祭りウチャオにみるその構造と社会的意味——

### Musical Performance of the *Uchao* Summer Festival

小 島 令 子
KOJIMA Reiko

The Kalasha are isolated minority that inhabit the Hindu Kush Range in Pakistan. They have an acephalous society with their own language and culture. Festivals and ceremonies dominate the social life of the Kalasha and mostly always music plays an important role.

Dajahilak, consisting of song, dance, and the playing of two types of drums wach and dau, is the representative traditional music performed on these religious occasions. It is not performed by specialist musicians, but rather the entire society join in the performance.

The melody of dajahilak consists of two notes, a semi-tone apart. This is the only fixed characteristic of the melody as the singers sing at whatever pitch and in whatever style they please, and also, whenever they wish within this framework.

Thus, listening to its performance, various melodies are audible, and these give peculiar acoustics creating a sort of heterophony. Furthermore, a set structure, song, dance and drums are not intentionally performed together but each of them are enjoyed on their own. While this gives dajahilak a quality which could be described as separateness, this separateness has an order in itself which gives the performance a synthesis whole.

These traits of dajahilak can be correlated with social structure of the Kalasha. Namely it is a society where there are no leaders controlling the community life and where one's liberty is respected more than anything else.

## I 序

### 1. はじめに

パキスタンの北部のヒンズークシュ山脈の奥深くに，カラーシャ族 Kalāsa 1) という総人口 2000 人たち

ずの少数民族が暮らしている。この地帯一帯は，唯一絶対の神アッラーを信じるイスラム教徒で占められているのだが，そのなかにあってこのカラーシャ族だけが独自の多神教を信仰していて，祭りや葬儀などのさまざまな宗教儀礼を頻繁に行なっている。そのうちなんらかの歌や踊りを伴うものだけでも，年間90日以上あり，つまりかれらは，1年のうちの4分の1以上を音楽に費やしていることになる[2]。カラーシャ族にとっては，音楽は単なる芸能ではなく，共同体の運営に関わる重要な機能を果たす，社会生活上不可欠なものなのである。

「ダジャイーラック dajahilak」は，そのようなカラーシャ族の音楽のうちでも，祭りなどで演奏される機会が最も多いパフォーマンスであり，数百人が一同に会して歌い，踊り，打楽器を奏する。本稿では，1984年に催された夏祭りウチャオ Učau を舞台に，ダジャイーラックを分析し，さらにその結果から，カラーシャ社会における音楽の在り方を考察していきたいと思う。

図 1

## 2. 「異教徒」とカラーシャ族

独自の言語と宗教をもつカラーシャ族は，周囲のイスラム教徒から「異教徒」（カーフィル Kāfir）と呼ばれ，孤立してきた。かつてはパキスタンからアフガニスタン東部にかけての広い地域が「異教徒の国」（カーフィリスターン Kāfiristān）と言われ，カラーシャと類似の文化をもつ「異教徒」の諸種族が，あわせて20万人ほど住んでいたと推定されているが，アフガニスタン側では1895年に強制的な改宗が行なわれ，今日では「異教徒」として生活している者は一人もいない。しかし国境で隔てられたパキスタン側に住む小種族，カラーシャ族だけは改宗をまぬがれ，最後の「異教徒」として伝統文化を伝えている。

「異教徒」たちの言語には文字がないため，その歴史を辿ることはほとんど不可能だが，かれら自身は「イスカンダル（アレキサンダー）の子孫である」という伝承をもっている。アレキサンダーの遠征（B.C. 327）の以前からこの地方にギリシア人の植民都市が点在したこと（Woodcock 1966），さらにアレキサンダー自身が「異教徒」と比定される民族と出会ったという記録があることから（Arrianus 坂本健一訳 1919：264-268），古代ギリシアと「異教徒」との接触は充分考え得るが，文化人類学的には，今のところ古代ギリシアの直接的な影響を受けたと思われる文化要素は確認されていない（Jettmar 1961, Morgenstirne 1926, 1976. 丸山純 1985, 1986：82-86）。また言語学の方でも古代ギリシア語の影響は全く認められず，むしろ南アジア方面に最初に到達した「最も古いアーリア人の一派」ではないかとする見解が定説となっている（Morgenstirne 1926, Strand 1973：264-268）。

## 3. カラーシャ族の社会生活

カラーシャ族は，パキスタン北西辺境州のチトラル行政区の一角にある三つの谷に住む。かつてはチト



ラル行政区全域がカラーシャ族の勢力下にあったのだが，13世紀に到来したイスラム王朝に征服され，その大部分が身分制度のはっきりした藩主制社会に組み込まれてしまった。しかし改宗を拒んだわずかな者だけが，三つの谷に逃げ込み，今日でも半農半牧を営みながら自給自足の生活を続けているのである。

かれらの社会生活は，家族（拡大家族 linage）や氏族（父系氏族集団 clan）単位に営まれ，共同体全体を統率するような強力な長は存在しない。壮年に達した男たちが，それぞれの家族，氏族をまとめ，その男たちによる合議で，直接民主制ともいえるような形で共同体が運営されている。つまり，一種の無頭社会（acephalous society）といえるだろう。個人の自由が大切にされるため，人々の自立心は強く，貧富の差もそれほど極端ではない。

険しい山岳地形に守られ，排他的な独自の文化を守り続けてきたので，カラーシャと周囲のイスラム教徒の接触が盛んになってきたのも，つい20年ほど前からである。しかしその後急速に近代化の波に洗われ，今日では各国の旅行者も多数訪れるようになっている。

## 4. 従来の研究

言語を習得し，参与観察を行なうような，本格的な文化人類学的研究が始まったのもこの10年のことなので，カラーシャ族の音楽についての研究はほとんど進んでいない。パキスタンが英国植民地であった時代に書かれた探検記の類に，わずかながら記述があるが，それらは非専門家による表面的な観察にすぎず，歌や踊りの描写にとどまっている。

民族音楽学の立場からの研究としては，1977年に小泉文夫氏がカラーシャの音楽をいくつか紹介されている（小泉文夫　1983：36-38）[3]。その他にブランドゥル Brandl によるソノグラフを使ったカラーシャの歌の分析があるが（Brandl　1977：191-203），これは旅行者が持ち帰った録音に基づくものである。カラーシャ族の音楽の全般的な研究は，いまだ行なわれていないといえよう[4]。

## 5. 筆者の目的とフィールドワーク

パキスタン北部山岳地帯には，かつて旧藩主国が群拠していた時代から統治者に抱えられてきた職業的音楽家集団が，多数現存している。筆者は1980年，82年，84年にこの地域一帯を広く調査したが，82年の調査の際，初めてカラーシャ族の村を訪れた。カラーシャの社会は共同体の構成員一人一人が等しく重んじられているが，そのような無頭社会においては，音楽の形態や構造，さらには音楽と人とのかかわり方が，筆者の調査した周辺地域と大きく異なるのではないかと思っていたからである。しかしその時期はちょうど何も行事がなく，社会生活に結びついた本来の音楽はまったく行なわれていなかった。そのため，実際の音楽を簡素化した観光客向けの「見せ物」を少し見せられたにすぎず，調査らしい調査はほとんどできずに終わった。

そこで，84年のフィールドワークでは，夏祭りとして社会的に重要な意味をもつウチャオにあわせて[5]，調査時期を設定した。三つの谷の中で人口の最も多いムンムレット Mummuret 谷を調査地とし[6]，祭りの始まる二週間前から村入りして，食住をともにしたり，言葉の習得に努めることによって，人々との親密さを深めていった。そして当日も単なる観察者としてではなく，ともに歌い踊る，参加者の一員として祭りに臨み，祭りの雰囲気を自然に保つように心掛けた。

# II　カラーシャの祭りと音楽環境

## 1. 二種類の音楽

カラーシャ族の音楽は，大きく二つに分けることができる。つまり，冬祭りチョウモス Čoumos を中心とした「チョウモスの歌」と，それ以外のほとんどの祭りや儀礼，葬儀などの場で数多く行なわれる「三つの踊り歌」である[7]。

A「チョウモスの歌」

チョウモスは毎年12月中旬に二週間にわたって繰り広げられる，カラーシャ最大の祭りである。毎日様

様な行事が催され，各行事の内容に合わせて異なった歌や踊りが行なわれる。これらの歌は楽器を伴わないことを特徴とする。チョウモスの歌は大きく分けて，荘重な「祈り歌」と，手拍子に合わせた軽快な「はやし歌」の二種類の音楽に分けられる[8]。「祈り歌」は踊りを伴わないが，「はやし歌」では，人々の作った輪の中心で数人がくるくると回転する踊りが行なわれる。チョウモス前後の一連の祭りでも同種の歌が歌われる。

B「三つの踊りの歌」[9]

チョウモス以外の祭りと葬儀では，チャー čhā，ドゥーシャク dūšak，ダジャイーラックという三つの音楽がひとまとまりで行なわれる。この三つの「踊り歌」は打楽器を伴うことが特徴である。中心に立つ10人ほどの「歌い手たちによる歌」，その傍らに立つ一対の「打楽器の演奏」，これらを輪になってとりまく「踊り」，そして「踊り手たちによる歌」の四つのパフォーマンスが合わさったもので，少しずつパフォーマンスの仕方は異なるが，芸能としての内容や性格は三つとも変わらない。

## 2. 夏祭りウチャオとその音楽（84年の場合）

夏祭りウチャオは，カラーシャ族の最も重要な祭りの一つであり，84年は8月21日から22日にかけて行なわれた。たった一晩だけの祭りであるが，それまで禁じられていた果物や豆類の取り入れを解禁して収穫期の開始を告げ，あわせて，初夏から秋にかけて高地の牧場で放牧されている家畜たちの安全を祈願するという，社会的に重要な意味をもつ。祭りは大きく分けると，各村単位でとり行なう宗教儀礼と，ムンムレット谷の人々の全員が一ヵ所に集結して行なう歌と踊りという二つの部分から構成される。

儀礼が始まるのは午後7時過ぎごろで，男たちが各村ごとに分かれて，主神マハンデオ Mahandeu の神殿へ行く。そこで放牧地から運び下ろされた聖なるチーズを神に捧げて，家畜の安全と人々の健康や幸福が祈られる。いわゆる司祭とよばれる者はカラーシャの社会にはいないので，儀礼を行なう際にリーダーシップをとる者がなく，神の前で一人一人がばらばらに祈りをあげる。祈りが終わると，神に供えたチーズを分配し，別に用意してきたパンで会食する。これは，神と食物を分かち合うことで日常の穢れた段階から脱却し，神に近い浄められた状態に到達して祭りをむかえるためであるという。

本格的な歌と踊りも午後7時頃から開始される。ムンムレット谷には五つの村があるのだが，その真ん中に位置するブルーア Brūə 村に他の村々からもカラーシャが次々と集まり，村はずれの広場で300人近い人々が輪をつくる。ここで行なわれるのが前述したチャー，ドゥーシャク，ダジャイーラックの「三つの踊り歌」で，これらの三種の音楽は，一つが終わるとすぐ次へ，というように，三つの中から一つずつ，歌い手によって順次選ばれて繰り返されていく。

やがて会食を済ませた男たちが広場へ合流してくると，踊りの輪は一段と広がる。儀礼に参加してない女子供の間に，神殿で神と交感してきたばかりの男たちが混じり，ともに歌い，踊りに加わることで，祭りの音楽も神聖なものとなり，単なる芸能の域を越えて，宗教的な意味を帯びていく。

こうして，最高潮に達した「三つの踊り歌」は次々と繰り返され，翌朝まで休むことなく続けられる。

# Ⅲ 音楽分析

## 1. ダジャイーラックの重要性

前述したように，カラーシャ族の音楽は「チョウモスの歌」と「三つの踊り歌」に大別できるが，「チョウモスの歌」はチョウモス祭前後のごく限られた期間中に歌われる特別な歌であることから，カラーシャの音楽の形態や構造を考えるには，演奏される頻度の高い「三つの踊り歌」，チャー，ドゥーシャク，ダジャイーラックを取り上げることが適切であると思われる。

この三つは，必ずひとまとまりで行なわれ，単独で演奏されることはない。10人ほどの歌い手たちが独唱と合唱を繰り返すうちに，一対の打楽器がリズムを刻みはじめ，数十人から数百人の踊り手たちが円を描いて踊るもので，個々のパフォーマンスの様式や形態は少しずつ異なっているが，基本的には同一の構造をもつ音楽であるといえる。



このうちチャーは，踊りとしての側面を強く打ち出したもので，打楽器の刻む速いリズムにのって，単独ないしは三人で肩を組んだ踊り手たちが，ところどころでくるくると回転しながら，歌い手と打楽器奏者の周りを回る。一方ダジャイーラックは，歌を中心としたもので，打楽器はゆっくり演奏され，踊り手たちは歌い手たちを囲んで大きな輪を作り，静かに移動していく。ドゥーシャクはこの二つの中間的なもので，チャーとほとんど同じリズムにのって，ダジャイーラック的な踊りが速いステップで行なわれる[10]。テンポはかなり異なるが，歌の旋律は三つともほぼ似かよっている（譜例1参照）。

カラーシャ自身は，これらの中でダジャイーラックを最も重要視している。かれらは歌詞を非常に大切に考えているので，「歌」（歌一般・旋律のことをグー gē とよぶ）というと，それはほとんどの場合ダジャイーラックを指す。他の二つに対して，あからさまに軽蔑感を示す者さえいるほどだ。チャーは「単なる踊り」としての音楽であり，ドゥーシャクは「ダジャイーラックを縮小したものにすぎないのだ」という。

事実，一つのダジャイーラックの演奏時間はチャーやドゥーシャクよりも格段に長く，数時間にも及ぶものもある[12]。また演奏される回数も多く，1984年のウチャオではダジャイーラックが15回演奏されたのに対して，チャーは8回，ドゥーシャクは4回であった。このようなことから，カラーシャの音楽の本質的な特徴を分析するためには，ダジャイーラックが最もふさわしい対象といえるだろう。

## 2. 歌の旋律とリズム

ダジャイーラックは「歌い手たちによる独唱と合唱」・「踊り」・「踊り手による歌」・「打楽器のリズム」の四つのパフォーマンスから構成される。歌い手たちは踊りの行なわれる広場の中央に5～13人で円陣をつくっている。歌い手のことをカラーシャ語でガデイラック gadāilak（知恵のある者）といい，円陣全体はガデイラカーン gadāilakan (gadāilak の複数形）という。ガデイラカーンの歌は，先述したグー（歌）と，ノーム・ノメック nōm nomek（音頭をとること）という，唱法・旋律・リズムの異なる二種類の歌からなり，簡単に表わすと次のような順序で歌われる。

独唱（グー）→合唱（グー）→独唱（グー）→合唱（グー）→独唱（ノーム・ノメック）→合唱（グー）→独唱（ノーム・ノメック）→合唱（グー）→独唱（ノーム・ノメック）→合唱（グー）……

A　グーの旋律とリズム

グーは先唱者による独唱とガデイラカーン全体による合唱で歌われるが，独唱部分と合唱部分の旋律は基本的には同じである。

譜例2は先唱者によるグーの旋律の独唱部分である[13]。

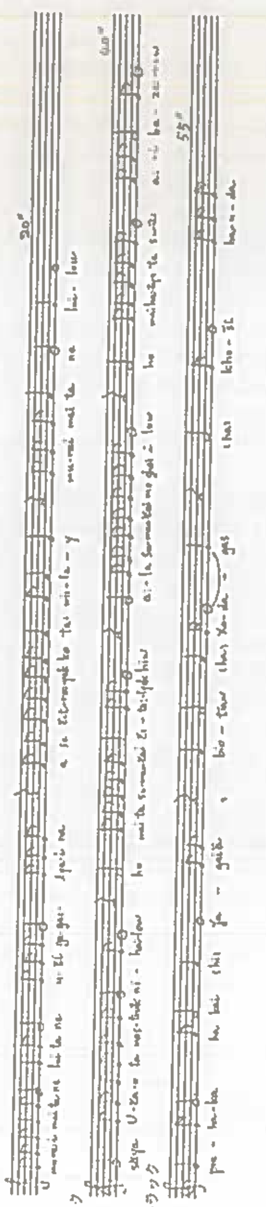
ここで示したAとBはそれぞれひとまとまりの歌詞と旋律句である。A＋Bで一つの歌詞の単位となり，それがそのまま，旋律の単位ともなる。この歌詞と旋律の一つの単位はコンディ kondi と呼ばれ，従ってこの歌は，「六つのコンディからなるグー」と呼ばれている。普通，一つのグーの長さは，6～8コンディである。

旋律は，ほぼ半音といえる音程，即ち，ここではE音とF音に近い二音旋律で歌われる。この二音は互いに引きつけ合う性質を持ち，二音間で音が往復し，最終的に二音の中の下の音で終わる。つまり，E音とF音であれば，E音は終止音としての役割をもつ。

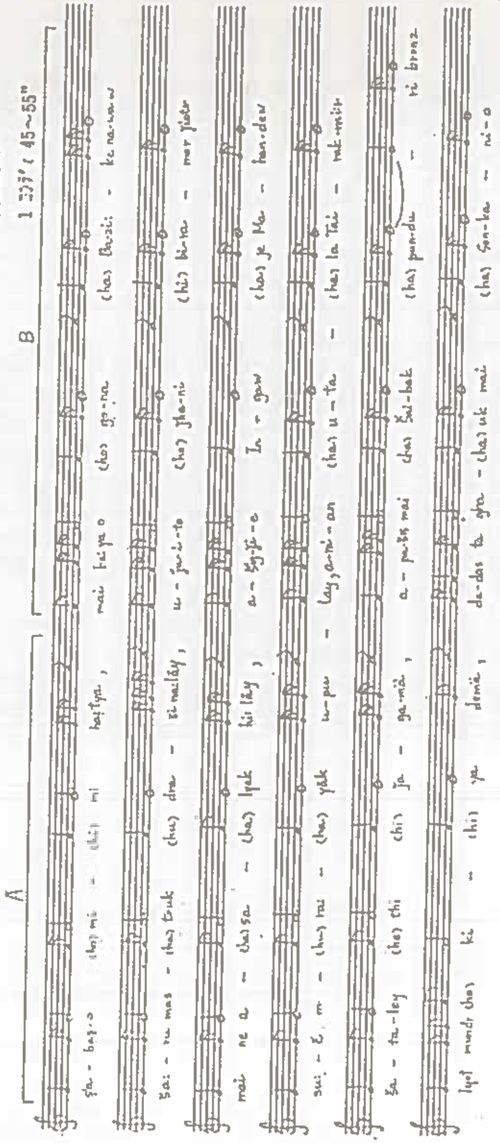
実際の音高は非常に不安定で，半音より音程が広くなったり，全音に近くなることもある。ただ，半音より狭くなること，全音に達することはなく[14]，半音から全音のあいだで，二音に差をつけて歌うことに意味があると考えられる。これは，二音間には音程感覚はあるが，普遍的な音律が決められていないからである。ダジャイーラックが旋律楽器を伴わない事が，不安定な音律を作る一つの原因になっているとも考えられる。

どのコンディも，歌詞の変化による若干のヴァリアンテを作ることもあるが，旋律とリズムはほぼ同一である。つまり，コンディの旋律型，リズム型の基本はあらかじめ決められ，それに歌詞が一シラブルに対して一音ずつあてがわれる。歌詞が旋律に納まりきらない時は，AとBの最後に余った歌詞がたたみこまれる。一つのコンディの旋律型の音の動きの骨格は，譜例3のようである。

譜例1(1)



譜例2





譜例3

旋律の流れをまとめてみると，各音の長さは，相対的なものであり，厳密に決められた音価を持つものとはいえない。どの音を長く，どの音を短く歌うかは決められているのであるが，その約束事さえ守っていれば，音価は各人の自由に任されているのだ。

さらに細かく分析してみると，譜例4のようにE音からF音へ，また，F音からE音へ音が移行する直前，必ずF音で「産み字」が用いられるのが特徴である（譜例4 a～c）。これは，一つの音から一つの音へ移る橋渡し的な役割を果たす。一方，dでは産み字だけを独立させてF音で長く伸ばして歌うことで，E音で終わる一つのフレーズに，より安定した終止感を与えているといえる。この定型化された旋律型の中で＊部分だけはある程度流動的であり，そこで歌われるF音の数は各コンディごとに異なっていて，一～四音である。

フレーズAは10～25秒，フレーズBは25～50秒，計50～75秒の範囲内で歌われる。この時間差は息の長さによって生じるものである。原則的に，フレーズAは息つぎなしで，フレーズBでは一回息つぎが行なわれる[15]。

先唱者によるグーの独唱が一回終わると，続いてガディラカーン全員による合唱に移行する。この合唱も基本的には，譜例2と同じ旋律型である。ただし，前述のように，この旋律型は骨格だけが決められていて，細部での歌い方は自由であるため，全員が完全に声を合わせて一つの旋律を歌うわけではない。各自歌うタイミングや，一つの旋律の長さが微妙にずれる。そればかりか，先唱者の歌う旋律の音高に対して，4度上，あるいは5度下の音高で歌われることもある。

このように基本的に同一である旋律を全員が歌うことによって生じるズレがグーの大きな特徴であり，これは一種のヘテロフォニー（異音唱法）といえるだろう。このようなヘテロフォニーが生じる一つの原因として，ガディラカーン全体を統率するようなリーダーがいないということがあげられよう。

## B　ノーム・ノメックの旋律とリズム

先唱者のグーの独唱と全員の合唱が二度繰り返された後は，ノーム・ノメック（以下ノメックと省略する）とグーが交互に繰り返される。ノメックという同じ言葉で呼ばれているが，独唱（グー）→合唱（グー）→独唱（グー）→合唱（グー）のあとに続いて，先唱者が歌うノメックと，その後，別のガディラックによって歌われるものとでは，内容が全く異なる。ここではこの二つを分けるために，便宜上歌詞の違いから，前者を「歌ノメック」そして後者を「称讃ノメック」と呼ぶことにする[16]。第一の先唱者による「歌ノメック」は，グーの歌詞はそのままで，節回しだけを変えて行なうもので，一回独唱されると，再びガディラカーン全体によるグーの合唱に移行する。

この後，他の歌い手によってこの「歌ノメック」と同じ節回しで，今度は全く異なる歌詞が独唱される。これが「称讃ノメック」である。歌詞の内容は，先唱者やその氏族，先祖を讃えたものである（ibid. 歌詞）。この二つのノメックは，歌詞の内容は異なるが，旋律や歌い方は同じといってもいい。「歌ノメック」は先唱者により一回歌われるだけで，この後は「称讃ノメック」とガディラカーン全体のグーの合唱が交互に繰り返されていく。

譜例5は，譜例2のグーを先唱者が「歌ノメック」で歌ったものである。

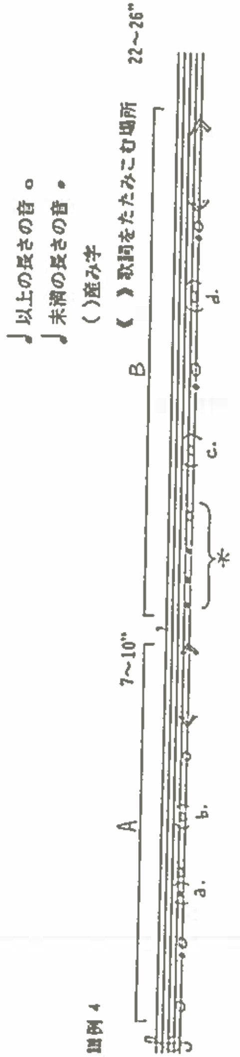
フレーズA，B，ともに，F―E音という旋律の大きな流れで構成される。ノメックの特徴はフレーズAの冒頭の yo という感嘆詞を長く伸ばし，一種のトレモロで声をふるわせる歌い出しにある。この歌い出しは各歌い手ごとの個性が出て，時には半音を構成する二音を離れ，他の音を用いることもある。つまり歌い出しは自由に歌って良いといえる[17]。この歌い出しの後はフレーズA，BともE音，F音を何回か

繰り返し，産み字や yo という感嘆詞を随所に入れながら最終的にE音に落ち着く。一コンディを歌うための所要時間はグーと比べると短く，13～16秒である。

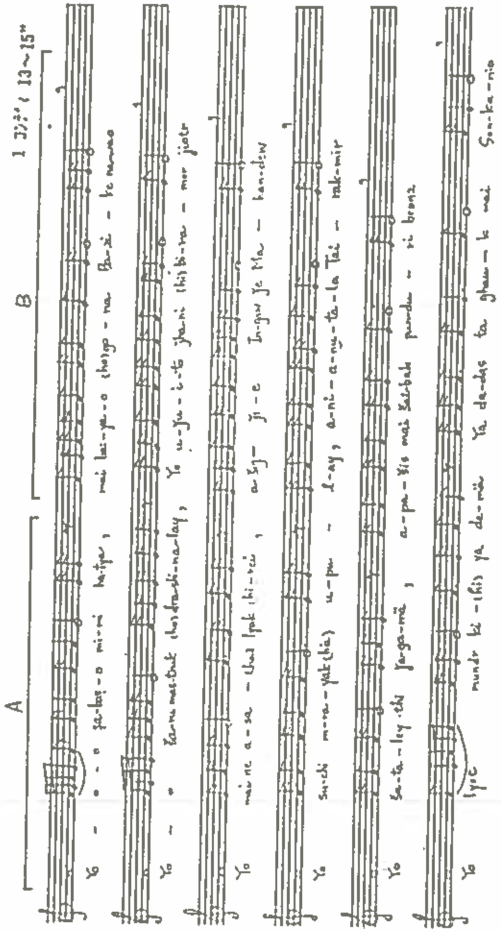
カラーシャによると，先唱者がグーで歌った歌をそのまま「歌ノメック」として歌うのは，「歌詞を覚えさせるため」という。この先唱者による「歌ノメック」の部分は，一つのダジャイーラックの中で最も盛り上がる部分である。先唱者は，まず自分の歌をグーで披露した後，今度はノメックでその歌詞を自分の思いのままに訴えようとしている。そのために，グーとは歌い方を変え，グーのように旋律型に支配されることなしに，どちらかといえば語りに近い方法で歌うのである。他のカラーシャによる「称讃ノメック」も旋律や歌い方は同様であり，これらのノメックでは，基本的なグーの旋律から少し離れて，自由に一人一人が自分の個性や感情を表現しようとしているように見受けられる。歌い出しの部分はトレモロや感嘆詞をつけ，さらに二音以外の音も一時的に用いている。このように感情移入を行ない，歌を際立たせようとしていることがわかる。しかし基本的には，ノメックの旋律もグーと同じ半音を構成する二音旋律であることには変わりはない。あくまでも主体はグーであり，ノメック自体がグーのヴァリアンテになっているといえる。

さらに，ノメックを歌う時の歌い手は，自分の歌いやすい音高を任意に用いているのが興味深い。従って，さまざまな終止音をもつ旋律が歌われることになり，これも，ノメックをグーから浮かび上がらせる一つの方法と考えられる。

譜例 4




譜例 5




## 3. 踊　り

### A　踊り方

踊りは，先唱者の独唱→ガデイラカーンの合唱→先唱者の独唱という流れの後，再びガデイラカーンの合唱に移行する時に開始される。

踊り手達は，男女が入り混じることもあるが，それぞれ気の合った女同士，男同士が５～20人でグループになり，肩を組んで列を作る。５～７本の列ができ，それらがガデイラカーンの方に顔を向けながらその周りをゆっくり左回りに移動する。この肩を組んで踊る踊りのグループ全体はトレン tren（輪）と呼ばれる。

踊りは，ステップを主体としたものではなく，ガデイラカーンを囲んでゆっくり移動しながら歌を歌うということに，重点が置かれている。

図　2

全体　約200人

トレン

5,6　グループ

1グループ　5～20人

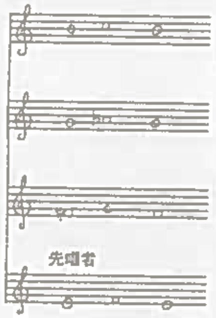
### B　踊り手による歌

踊り手が踊りながら歌う歌は，ガデイラカーンの歌うグーと同じものである。ダジャイーラックが始まった時，踊り手達はガデイラカーンに近づき，歌い手達が，独唱→合唱→独唱をする間に歌詞を憶える。

先唱者が三回目の独唱を歌い終えたとたんにガデイラカラーンの傍らを離れて散り，記憶力の良い，歌の上手な人を列の先頭に置いていくつかのグループを作る。各グループの先頭の人がリードして，覚えたグーをグループごとに歌うが，前述したように，グーの旋律は骨格だけが決められているだけなので，各人歌うタイミングやテンポは微妙にずれる。従って，ここでもガデイラカーンの合唱と同様に，一種のヘテロフォニーが生じる。そればかりか，踊りの各グループ間の関係でもヘテロフォニーが生じる。踊り手は，そのグループごとに歌うため，踊りの歌全体で一つ旋律を一斉に歌うことはなく，ばらばらである。その結果，異なった終止音を持つ旋律が入り乱れて聞こえ，ダジャイーラックの規模が大きければ大きいほど，踊り手のグループの数が増え，すなわち旋律の数も増えるため，いくつもの旋律が重なり，よりポリフォニックになる。さらにガデイラカーンのグーやノメックがこれに加わるため，同じ二音旋律を歌っているにもかかわらず，ダジャイーラック全体としては同時に多数の声部が聞えてくるのである[18]。

譜例2のダジャイーラックの踊り手による歌は，先唱者の歌うグーの旋律を基本とした時譜例6のような音高の旋律を歌っていた。

譜例 6




踊り手が出す音高の中では，先唱者の出す音高に対して完全4度上の音が用いられることが特に多い。これは，ガデイラカーンのグーの合唱でも用いられている音高である。カラーシャにとっては自然な響きなのであろう[19]。

### 4. 打楽器ワッチとダウ

ダジャイーラックで用いる打楽器，ワッチ wač とダウ dahū は，独唱→合唱→独唱と続いたあと，再び合唱に移行するときに演奏が開始され，それを聞いて，踊り手たちの踊りも始まる。奏者は男性で，それぞれ一名ずつが向き合い，二人一組で立ったままで演奏する。

A　ワッチ

ワッチは次のような形態をしている。

表 1

ワッチ の計測

| | A | B | C |
|---|---|---|---|
| 1 | 45 | 15～17 | 7 |
| 2 | 43 | 10 | 7 |
| 3 | 43 | 11 | 7 |

単位(cm)

A. 長さ　B. 直径　C. 最小くびれ部分の長さ

1. ブルーア 村
2. ブルーア 村
3. アニーシュ(Anīš)村 [20]

図 3

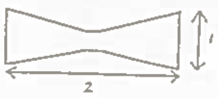
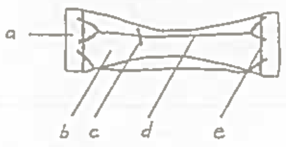



図 4




a.子山羊の皮
b.クウェーリックkwelik（マツの一種）
c.皮面の張りを調節する木ギレ
d.皮面の張りを調節するヒモ
e.木のワクが皮で包まれている.

図 5　構え方

チトラルでは，ワッチのことをトゥンブレック tumburek と呼んでいるが，実際に用いられることはなく，チトラルの人々は「カラーシャ族だけの楽器」であるという，筆者もチトラルや，チトラルの近隣諸地域を調べてみたが，同種の楽器は見られなかった[21][22]。

B　ダウ

ダウは次のような形態である。

表 2

ダウ の計測

| | A | B |
|---|---|---|
| 1 | 34～38 | 39～41 |
| 2 | 34～36 | 36 |
| 3 | 35 | 35 |

単位(cm)

A.　直径　　B. 長さ

1.ブルーア村
2.ブルーア村
3.アニーシュ村 [20]

図 6

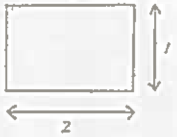



図 7

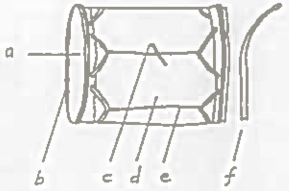



図 8　構え方

a.雄山羊の皮
b.カンダkanda（ヤナギの一種）のワク
c.皮面の張りを調節する木ギレ
d.チヂムートcijint（マツの一種）が最適　くりぬき胴
e.皮面の張りを調節する木ギレ
f.ベオbeo（ヤナギの一種）の曲がりバチ

ダウと同種の楽器は，名称は異なるが，チトラルなどの周辺諸地域で用いられているものと同じ系統のものである。

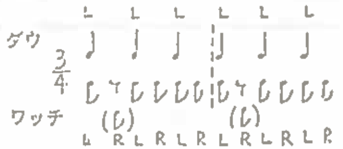
これらの楽器，ワッチ，ダウは，破損したりして足りなくなった時だけ，必要に応じて大工を副業とするような，手先の器用な人々によって制作される。また，どちらも村全体の所有物であり，個人のもち物ではない。

C　打楽器のリズム

ワッチとダウはダジャイーラックを行なうとき，基本的に次のリズムを叩く。

譜例 7

L.左手
R.右手

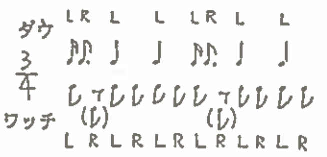


このリズムを演奏するとき，ダウの左手はバチを用いず，素手で叩き，ワッチは左右交互に皮面を叩く。
ダウの叩くリズムを基に，その1拍を♩と考えると，3/4拍子と考えられるリズムを刻む。即ち，♩が三つで一まとまりとしてとらえられるリズムである。ダウの1拍に対して，ワッチはその半分の音価，即ち，♪でリズムを刻む。ワッチの1拍目の後拍の♪は，演奏される場合とされない場合があり，どちらで演奏するかは奏者の自由である。
譜例7の他に，ダウにはもう一つのリズム型がある。

譜例 8

L.左手
R.右手

（♩＝114〜120）




便宜上ダウの1拍目の前拍を♪と表記したが，実際の音価は奏者によりさまざまである。ただ，原則的には，前拍を左手で叩いた直後に右手のバチを用いて前拍の音の響きを消すような手法で後拍で演奏される。後拍には強いアクセントがつき，一種のシンコペーションとなる。このリズム型は譜例7の中で奏者の意志で用いられ，繰り返される。ワッチのリズムは変わらず，リズムの変化はダウによってのみ与えられる[23]。

これらの打楽器がリズムを叩く時は，ガデイラカーンや踊り手による歌，さらに踊りのステップに合わせようとする意識はないようだ。チトラルを含む北部パキスタンやアフガニスタンなどでは打楽器の叩くリズムは非常に複雑で変化に富み，踊りのステップと密接な関係を保っている場合が多くみられる（Slobin 1976：180-181）。しかしカラーシャ族においては打楽器のリズムに合わせて歌や踊りのテンポが変化するというような関係はない。

### 5.「歌」「打楽器」「踊り」の関係

ダジャイーラックにおいては，ガデイラカーンの歌・踊り・踊り手による歌・打楽器の演奏の四つが，それぞれ並行して行なわれる。この四つは，相互間では，関連性が薄い。

ガデイラカーンの歌は打楽器のリズムと無関係に歌われる。踊り手による歌は，ガデイラカーンの歌う歌の一部を歌うのであるが，二つのパフォーマンスの間では，合わせて歌うという意識はない。踊りと打楽器のリズムの関係も同様である。また，一つのダジャイーラック全体の始まりと終わりは，はっきり区切りのつけられたものではなく，たとえばガデイラカーンが一つのダジャイーラックを歌い終えて，新たなダジャイーラックを始めたり，あるいは，チャーやドゥーシャクにそれが変わっても，踊り手たちの方はそれまで行なっていたダジャイーラックの踊りと歌を続けていることがよくある。これは，ダジャイーラックを行なう上で，全体を取り仕切るリーダーがいないために起る現象と思われる。

これまで論じてきたグー，ノメック，踊り，踊り手による歌，打楽器それぞれの関係をまとめると，表3のようになる。

## Ⅳ 歌　　詞

### 1．グーの歌詞の内容

ダジャイーラックの歌の旋律は，どれもほぼ同一とみなせる。そのためダジャイーラック一つ一つの違いは，歌詞の違いにほかならず，従って歌詞は非常に重要視されている。



表 3

| 歌い手 | 歌い方 | 歌詞 | 踊り | 踊り手の歌 | 打楽器 |
|---|---|---|---|---|---|
| 1) ガデイラックA | グー | a | | | |
| 2) 全員 | グー（合唱） | a | | | |
| 3) ガデイラックA | グー | a | | | |
| 4) 全員 | グー（合唱） | a | | | |
| 5) ガデイラックA | 歌ノメック | a | | | |
| 6) 全員 | グー（合唱） | a | | | |
| 7) ガデイラックB | 称讃ノメック1 | b | | | |
| 8) 全員 | グー（合唱） | a | | | |
| 9) ガデイラックC | 称讃ノメック2 | c | | | |
| 10) 全員 | グー（合唱） | a | | | |
| ⋮ | ⋮ | ⋮ | | | |
| ガデイラックZ | 称讃ノメックZ | z | | | |
| 全員(終了) | グー（合唱） | a | | | |

ウチャオで行なわれたダジャイーラックでは，愛と失恋，死の悲しみ，季節の喜び，別れの寂しさなどが，一人称で歌われていた。ただし内容的に軽いものではなく，古語や暗喩，時代がかった大げさな表現など，ダジャイーラック特有の言葉が散りばめられた，非常に格調高いものである。なかには参加者全員の心を打ち，深い感動をもって迎えられた歌もいくつかあった。譜例2で示した歌詞は次のような内容である。

素晴しいおまえ達に向かって言う　私の弟達よ，偉大なるバジケ[24]の孫達よ
秋の月が昇っている　結婚披露宴や犠牲祭のために小屋で小麦粉を挽いている[25]
妖精スーチが私を連れて行ってしまった[26]　高いティリチミールの山頂へ
そこから眺めると　私の開拓したシャイバックの広々とした草地がみえる
多くの言葉を何をか言わんや　私の美しい娘，私のソンカーニよ[27]

これらの叙情的内容の歌は，ウチャオに限らず，ダジャイーラックが行なわれるときには全般的に歌われているそうだが，特にウチャオなどの祭りの場では「神々と人々を喜ばせる」ために，この種の歌詞が用いられることが多い。その祭りのためにわざわざ創られた新作が次々と披露され，優れた内容のものは後世まで歌い継がれていくのだという。

一方，葬儀や結婚披露宴などのときには，もう一つのタイプ，すなわち叙事的な内容の歌のしめる割合が大きい。これらの行事では，神や人を喜ばせるというより，その行事を主催する当事者と，彼の所属する氏族を讃えることが目的となる。そのため歌詞の内容は，その氏族の由来を物語る神話的なものや，祖先たちの事業や冒険を伝える説話的なものが歓迎される。各氏族集団ごとに，自らの歴史を伝える叙事的なダジャイーラックをいくつももっていて，なかには20世代前の出来事を歌ったものもあるという。文字

をもたないカラーシャにとって，ダジャイーラックを歌い継いでいくことは，非常に重要な意味がある。

これらの叙事的な内容の歌は，当然三人称で語られるわけだが，古くから伝わるものであるため，叙情的な歌以上に古語が多く使われている。長さがかなり長いこととあいまって，憶えることのできる人が少なく，したがって歌える者もごく少数に限られていて，祭りの場において全員で歌うには，あまり適当ではないとされているようである。

2. ノメックの歌詞の内容

前述したように，同じ名称で呼ばれているにもかかわらず，ノメックには二つのタイプがある。「歌ノメック」は，先唱者がグーの歌詞を旋律を変えて歌うものだが，引き続いて他のガデイラックたちによって歌われる「称讃ノメック」は，旋律型としては「歌ノメック」と同じであるが，歌詞の内容はグーとはまったく異なるものである[29]。

これは，グーの先唱者や，先唱者の属する氏族の祖先たちを讃えるもので，ストーリー性がなく，「称讃ノメック」特有の断片的な決まり文句が，いくつも即興的に組み合わされて歌われている。叙事的なグーのさわりを思いつくままに並べているように，内容的にも，使用される単語も，どれも似たりよったりであった。グーと同様，古語や古い表現方法がかなり用いられている。ある種の機知やユーモアのセンスも必要とされるため，ノメックを歌うことは，グーを歌うことよりはるかに難しいそうである。

3. 歌詞の創作

叙事的内容のグーは，すべてが古くから伝わるもので，その起源は明らかでない。よって新たに創作されるのは，叙情的な内容のもののみということになる。

創作は普通，日常の生活の中で行なわれる。ウチャオの前，農作業や家事などのかたわら，少しずつ旋律を口ずさみながら言葉を探しているのが，あちこちで見られた。

しかしカラーシャの場合，夢の中や，妖精が憑いてトランス状態になった時などに創作が行なわれることも少なくないようだ。譜例2で示したダジャイーラックの歌詞もその一つである。ウチャオの直前，半年前に死んだ男が，歌い手の夢の中に突然出てきて，生前を懐しみ，死後も栄える自分の氏族を讃えて歌った。その歌を夢の中で聞いて覚えたという。カラーシャの社会では，専門の呪術師ではないごく一般の人々が，夢やトランス状態で神の死者の声を聞き，それを現実の共同体の運営に反映させることがしばしばあるそうだが，こうして生れた歌も，共同体に対する一種の「お告げ」として，人々の記憶に鮮やかに残っていく。これほどまでに歌詞を重視することから，ダジャイーラックが本来「語り」から発展したものではないかという仮定も十分考え得るが，民話などが語られるのは，冬の3ヵ月間に限られるので，今回はそこまで探ることができなかった。

## V 結　び

1. 結　論

以上の分析結果から考察すると，ダジャイーラックを特徴づけているのは，1)単純な旋律で，それが半音から構成される二音旋律であること，2)旋律の骨格だけは決められていて，細部では自由に歌われていること，3)ヘテロフォニーが生じること，の三つであるといえよう。

歌詞を重視するカラーシャ族にとっては，旋律は歌詞を語るための手段であり，旋律が単純であればあるほど，歌詞はのせやすい，さらに共同体の構成員全体が歌や踊りに参加するため，誰もが歌えるという点でも，旋律型は単純である方が好ましい，そこで基本的な旋律型は，半音からなる二音旋律という最も単純なものとなっている。

しかしそれだけでは，歌い手が感情の味わいを十分表現することが難しいため，旋律の骨格だけを守っていれば，細部は自由に歌うことが許されているのであろう。特にノメックのように一人で感情表現をしようとする時は，許容範囲の中では，決められた二音以外の音を用いながらヴァリアンテをつくる場合が



かなりある。一人一人の歌は，単なる型にはまった二音旋律ではない。多少旋律の動きに起伏のあるものも聞かれることがある。

そのため合唱という形をとってみても，全員が全く声をそろえて同音高で同一の旋律を歌うということができないのだろう。つまり，「自由であること」がズレを生み，ヘテロフォニーが生じるのである。

このことはダジャイーラック全体についてもいえる。「歌」「踊り」「打楽器のリズム」のそれぞれのパフォーマンスは一つにまとまったものというより，それぞれが独立してばらばらに行なわれているという印象を受ける。つまり，互いに合わせようとする意識は少なく，各人が自由にパフォーマンスを楽しんでいるのである。これも広い意味でのヘテロフォニーと解釈できる。そのため，基本はモノフォニックな二音旋律であるダジャイーラックも，全体としては非常にポリフォニックな響きを生み，その結果として相当複雑なものになるのだ。

カラーシャ族にとっては，このヘテロフォニーという現象は，ごく身近なものではないかと思われる。例えば，ウチャオで男たちが神殿で祈りを捧げる時にも，その典型的な例が見られた。前述のごとく，儀礼を取り仕切るリーダーがいないため，男たちは各人の願いを，思い思いの言葉でばらばらに祈る。一人が祈り始めると，また一人が別の内容を祈り始める。さらに一人，また一人というように祈りに加わり，自分たちの好きなように，好きなだけ祈りをあげる。祈りの声も一種の韻を踏んで語られるので，耳にした印象は，ダジャイーラックの旋律を全員で歌うときに生じるヘテロフォニーと酷似していた。

このようなヘテロフォニーが生じる理由を考えてみると，カラーシャの社会構造と密接な関係があるのではないかと思う。小泉文夫氏は，「社会の構造が，音楽の構造を決めていくという原則がある」と述べ（小泉文夫　1985：20-22），エスキモー，高砂族，ヴエッダ族等の音楽について言及している（小泉文夫　1985：82-87，128-135）。例えば，エスキモーを例にとると，各人がばらばらにカリブー（トナカイの一種）を捕獲する「カリブー・エスキモー」は，声を合わせて歌うことや拍子をとることができないのに対して，大勢で協力して捕鯨をする「クジラ・エスキモー」はリズム感にすぐれ，音程，リズムを合わせることを得意としているという（小泉文夫　1985：82-83）。

カラーシャ族の場合も，社会生活を営むために多少協力しあうことはあっても，日常においては各人が自由に，自分の考えに基づいて行動している。団体行動というものはほとんどなく，グループを作ったとしても，数人にすぎない。かれらのこのような社会構造が音楽を行なうときにも反映されて，その結果，最低限の約束ごとに従っていれば，細部は個人の自由に任されるという，ダジャイーラックのような音楽が生れてくるのではないかと思われる。

7世紀前までは同一の民族であったにもかかわらず，カラーシャを取り巻くチトラル地域には，ダジャイーラックのような音楽は今日まったく見られず，パフォーマンスの参加者相互の関連が重視される音楽が行なわれている[30]。藩主を頂点とする身分制社会においては，個人の自由を最大限許すような音楽は存続できなかったのではないだろうか。

2. あとがき

伝統的な古い形を守り続けてきたカラーシャも，近代化とイスラム化の波にさらされている。ラジオやテープレコーダーが村に次第に侵入しはじめ，パキスタンやアフガニスタンのリズミカルで旋律的な音楽を身近かに聞くようになりつつある。若者達の中には，ダジャイーラックはテンポが遅いがゆえに退屈で，さらに，歌詞が理解できないため，それから離れて行く者もいる。ウチャオの時も，若者がダジャイーラックの打楽器のリズムを叩くと，2倍近く速いテンポになり，ガデイラカーンによって奏者が交代させられる場面もあった。このような新しい文化の影響は，交通の便の発達とともに急激に広まりつつある。果たしていつまでカラーシャが現在の音楽の形をとどめておくかは，疑問である。だからこそ，早急に現在の姿を正確に記録にとどめる必要性があると感じる。そして将来，文化変容に伴うダジャイーラックの変化も，一つの研究テーマとなるであろう。

以上，ダジャイーラックのパフォーマンスの一つ一つを分析していくことによって，ダジャイーラックの行なわれ方そのものが，カラーシャの社会の構造を反映しているのではないかという結論に達した。そ

こで今度は，ダジャイーラックとは違った音楽が行なわれる冬の祭りチョウモスでもこのことが実証できるかを確かめたいと思う。チョウモスの祭りに参加して，カラーシャの音楽全体をとらえることはもちろん，伝統的な文化や，一人一人の内面の理解を通して，音楽と社会との関係をより深く見つめてみたい。

注

1) 本稿におけるカラーシャ語は，カラーシャ自身の発音をできるだけカタカナで表記したものだが，日本語とは大きく発音体系が異なるため，便宜的なものにすぎない。初出の際には，国際音声字母を付した。また，本稿の地名，人名等の固有名詞の表記は，カラーシャ自身の呼称を採用しているため，他の文献と異なる場合が少なくない。たとえば，ムンムレットは一般的には，ブンブレット，ボンボレットなどと呼ばれているが，これは本来カラーシャの用いるものではなく，周囲のイスラム教徒の呼び方である。

2) なんらかの音楽を伴う宗教的な行事のうち主なものを以下に示す。

| 名　称 | 期　間 | 内　容 |
|---|---|---|
| ジョシ | 5月中旬4日間 | 春祭り |
| ムラッチワキ・ジョシ | 5月下旬1日 | 桑の実る祭り |
| ラット・ナット | 7月中旬1ヵ月間 | 夜踊り |
| ウチャオ | 8月中旬1日 | 夏祭り |
| サリアック | 11月～12月初旬2日間 | 結婚披露宴 |
| チョウモス | 12月中旬2週間 | 冬祭り |
| ダウタトゥー | 12月下旬1日 | 豆の祭り |
| カガーヤック | 1月初旬1日 | カラスの祭り |
| カンバウーチャック | 1月初旬1日 | 人形の祭り |
| •カファギ | 不定期3日間 | 葬儀 |

•普通，男性が死んだ場合，三日間音楽と踊りが行なわれ，女性の場合は二日間音楽だけが行なわれる。

3) 録音資料としては，小泉文夫　1978 がある。

4) 探検記の類のなかでは，Biddulf 1880 と Robertson 1896, Schonberg 1938 のなかでかなり詳しく音楽と踊りについて描写されている。これらはカラーシャ族について書かれたもののなかでも最も古いものであり，およそ100年前のカラーシャの姿を知る手掛りとして重要である。

以前アフガニスタン側にいた「異教徒」についての研究は，パキスタンのカラーシャ族についてのものよりは多い。文化人類学の研究では Jettmer 1961, Dupree 1971 など，言語学では Morgenstierne や Strand などが本格的な研究のさきがけとなった。歴史学の分野の長澤和俊 1977 の研究がある。民族音楽学の研究としては，藤井知昭氏のアフガニスタンの音楽研究のなかで，元「異教徒」の音楽についても触れられている（藤井1975）。しかし現在アフガニスタンは政治的に入国不可能になったため，研究は滞っている。

5) ウチャオの前日まで，ラット・ナットと呼ばれる夜踊りが1ヵ月間毎日続く，ここではウチャオと同種類の歌と踊りが行なわれ，ウチャオはその最終日とも言える。従って，この時期は，毎日音楽と踊りが生活の一部として行なわれ，しかも，ウチャオでそれらが集大成されると考えられるため，調査時期として適切だと考えた。

6) ムンムレットの人口は約800人である。

7) この他に個人で楽しむ笛イシュプリ išpri の音楽があるが，重要でないのでここでは触れない。

8) カラーシャは，「祈り歌」「はやし歌」をそれぞれ「スワリーヤス・グー swaliyas gē」（祈りの歌），「チャー・ナット・グー」（čha nat gē：手拍子踊りの歌）とよぶ。しかし，実際にこのような名称を用いて二つを分類することはほとんどなく，二つまとめて「チョウモス・グー」（「チョウモスの歌」の意）といっている。

9) ここでいう「三つの踊り歌」というのは，筆者がチャー，ドゥーシャク，ダジャイーラックの3種類の音楽を，「チョウモスの歌」と対立させるための総称として用いた。カラーシャの音楽には，この三つの音楽を表わす総称はない。

10) 「打楽器のリズム」を参照。

11) どちらもブルーア村に住む45才位の男性ブンブール・カーン Bumbūr Khān の歌で，1984年8月22日ウチャオの時に歌われた。本稿は，ウチャオの後に筆者がブンブール・カーンに行なったインタビューをもとにして執筆している。



12) ウチャオのダジャイーラックは一番長いもので約40分であったが，丸山純氏の録音した葬儀のダジャイーラックには2時間近く続くものもある。

13) ブルーア村に住む32,3才位の女性，アブロンズ Abronz によって歌われた。彼女はムンムレット谷有数の歌い手である。1984年8月22日録音。

14) ibid. Brandl 1977 ブランドゥルはウチャオのダジャイーラックのグーの部分のみをソノグラフで分析している。ブランドゥルが分析を行なっているダジャイーラックは，ブルーア村の男性，カシュカリ Kashkari の歌う「ウチャオのダジャイーラック」である。ブランドゥルはグーの基本となる旋律のみについて論じていることから，このダジャイーラックは，おそらく実際の祭りで歌われたものではないと思われる。また，彼女はグーの旋律を構成する二音を全音としている。確かに筆者もカシュカリのグーを実際に聞いてみたが，半音よりは全音に近かった。しかし筆者の録音したウチャオのダジャイーラックとその他40近くのダジャイーラックを調べてみたが，そのすべてが半音に近いため，これはカシュカリ固有の癖であると考えられる。

15) カラーシャは肺活量が大きく，一緒に歌うと息が半分も続かない。

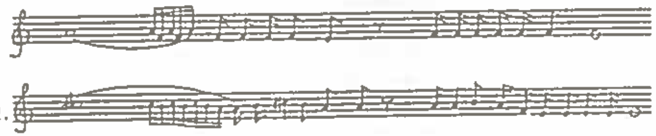
16) ノメックの歌詞の内容から，第1のノメックはグー（歌）と同じ歌詞ということで「歌ノメック」，そして第2のノメックは，結婚披露宴や葬儀の場で行なわれる「相手の業績を讃える演説」イシュテケック（ištekek）と同内容のものなので「称讃ノメック」とした。

17) 歌い出しのヴァリアンテには次のようなものがある。

譜例 a

1.

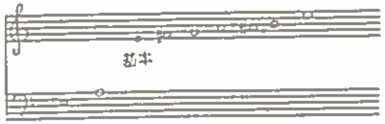
2.



18) さらに筆者の耳には，実際には歌われていないはずの音（倍音）がいくつも鳴り響いているように聞こえた。ブランドゥルのソノグラフによる分析にもこの倍音が示されており，彼女はこれを地形による反響ではないかと推測している（Brandl 1977：194）。

19) 筆者が録音したダジャイーラックのすべて（15曲）で歌われていた踊り手による歌の旋律を取り出し，先唱者の歌う旋律の音高を基としてまとめてみたところ，次の様な終止音を持つ旋律が歌われていた。一つのダジャイーラックで先唱者の歌う音高を基準とすると，ここで示した音高のいくつかが，同時に聞こえてくる。

譜例 b



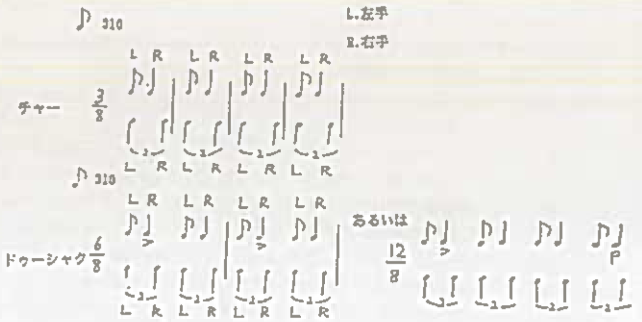

20) ワッチとダウは，ブルーアに二組，その他の村に一組ずつあるが，破損したものもあるため，正確な数は不明である。

21) アフガニスタンでワッチが用いられているという報告は今のところない。藤井知昭 1975, M. Slobin 1976, F. Hoerburger 1969, L. Dupree 1971。

22) 小泉文夫氏は，このワッチを日本の正倉院に残る細腰鼓の祖型とする（小泉文夫 1983：36-38）。

23) チャーとドゥーシャクの打楽器のリズムは譜例cのように演奏される。

譜例 c




24) ムンムレット谷，ブルーア村に住む氏族の名前。
25) どちらも大規模な饗応の祭りで，主催者にとって大変な名誉となる。
26) 人間は妖精に気にいられると死んでしまうと考えられている。
27) カラーシャ語の通訳，歌詞の翻訳は，丸山純氏によった。
28) ノメックは次のような歌詞である。

| | |
|---|---|
| tai jīpani mun sanghāli | あなたの舌から発せし言葉を聞きたり |
| mai bilai o mai barai čhū | 私の義妹よ，私の素晴しい娘よ |
| ēmi Xodāyas bahat te | これらは神の与えし富 |
| gundna ta drāja dāya sūa haw | 棒とてもあなたにとって宝となり |
| bātna drāja dāya rūa haw | 石とてもあなたにとって宝となり |
| rūoa hawow bāḍṣ maçhērik mē | 酒りたもうた，熟成した蜜蜂の巣に |
| ho Blāsin nawao | おお，ブレーシンの子孫よ |
| ⋮ | ⋮ |

29) チトラル地域では職業的音楽家集団が音楽の重要な担い手である。この音楽では，踊りや楽器間に主従関係が存在している。

(1986年6月受付)


**参考文献**

Arrianus, F. *Anabasis*.〔坂本健一訳　1919『亜歴山遠征史』興亡史論刊行会〕
Biddulf, J. 1880 *Tribes of the Hindoo Kush*, Karachi: Culcutta: Indus publication.
Brandl, R. 1977 "Zum Gesang der Kafiren" *Neue ethnomusikologische Forschunge*, 191-203.
Dupree, L. 1971 "NURISTAN: 'The Land of Light' Seen darkly" *Fieldstaff Reports*, American Universities Field Staff.
Hoerburger, F. 1969 *Volksmusik in Afghanistan*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
Jettmar, K. 1961 "Ethnological Research in Dardistan, 1958: Preliminary Report" *Proceeding of the American Philosophical Society*. No. 105, Philadelphia.
小泉文夫　1979『民族音楽研究ノート』青土社。
小泉文夫　1983『呼吸する民族音楽』青土社。
小泉文夫　1985『民族音楽の世界』日本放送出版協会。
丸山　純　1985「ムンムレット谷の春・カラーシャ族の春の祭り」『あるく・みる・きく』218 近畿日本ツーリスト・観光文化研究所 5-37。
丸山　純　1986「ムンムレット谷の一年」『季刊・民族学』35　千里文化財団 82-102。
Morgenstierne, G. 1926 *Reports on a Linguistic Mission To Afghanistan*. Cslo: Institutte For Sammenlignende Kulturforskning Serie C 1-2.
Morgenstierne, G. 1974 "Language of Nuristan and surrounding regions" *Cultures of the HinduKush*.: 1-10.



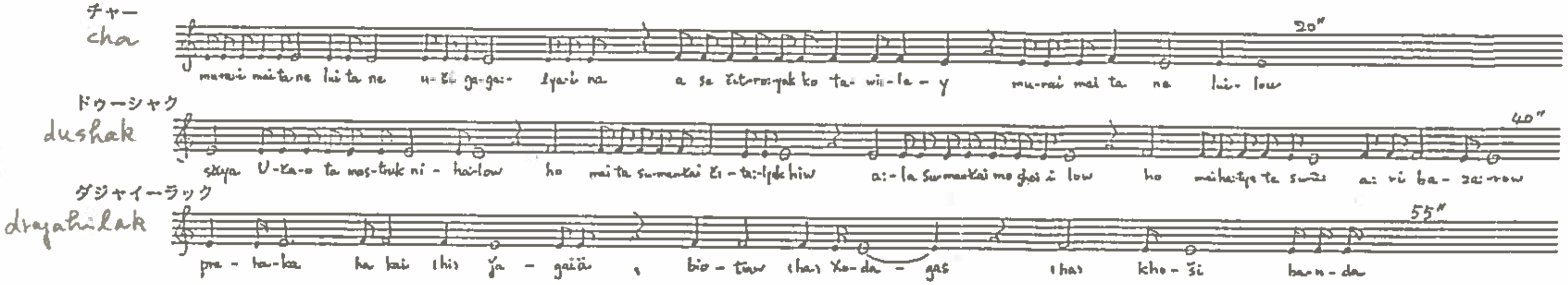


長岸和俊　1977「ヌリスタン踏査記」『史観』95　早稲田大学史学会編。
Robertson, G. S. 1896 *Kafirs of the Hindu Kush*. London: Lawrence Bullen.
Schonberg, R.C.F. 1938 *Kafirs and glaciers-Travels in Chitral*. London: M. Hopkinson.
Slobin, M. 1976 *Music in the Culture of Afghanistan*. Arizona: The University of Arizona Press.
Strand, R. F. 1973 *Notes on the Nuristani and Dardic Languages*. Journal of the American Oriental Society vol. 93 No. 3.
Woodcock, G. 1966 *The Greek in India*.〔金倉円照・坂本啓祥訳注　1972『古代インドとギリシア文化』平楽寺書店〕
小泉文夫〔監修・解説〕『遙なる詩シルクロード』〔1977〕東宝レコード：AX 7007～8.
藤井知昭〔監修・解説〕『アフガニスタン民族音楽体系』〔1975〕日本コロムビア：ZQ 7051～55-N.



小島令子（こじま れいこ）
1957（昭和32）年　生
1983（昭和58）年　桐朋学園大学音楽学部研究科修了
住所　〒167 杉並区南荻窪2-38-13-205　丸山方
電話　03-332-2391

譜例 1 (1)

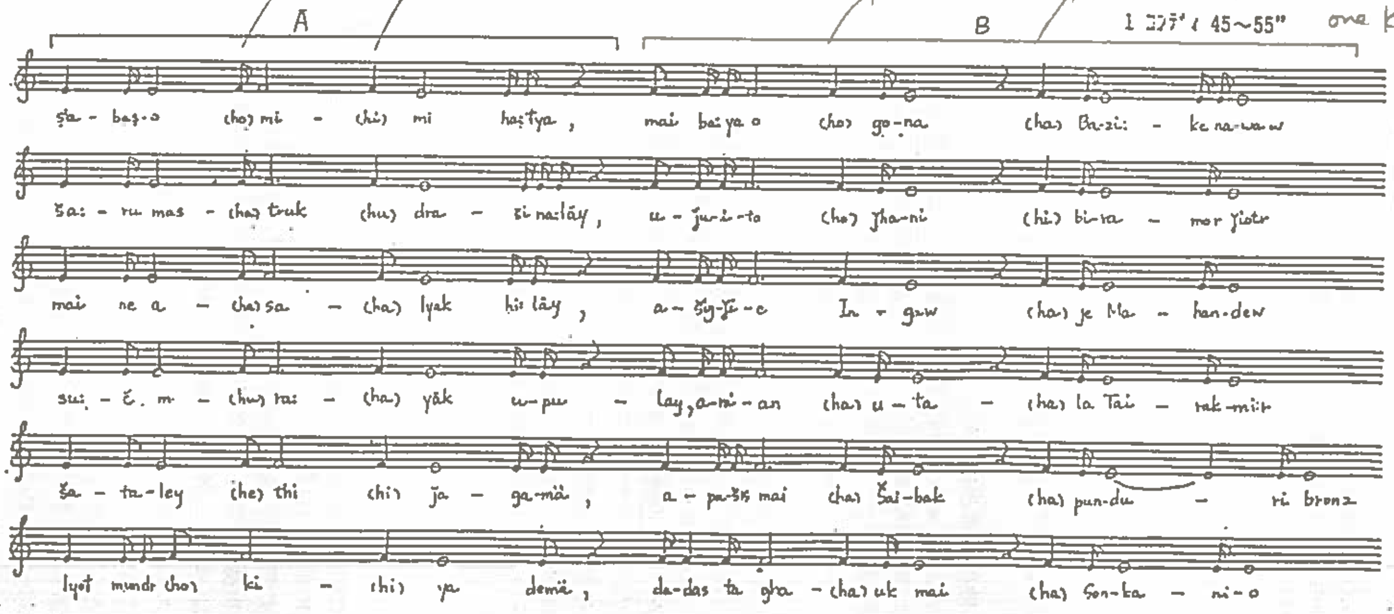



These words with ( ) are the vowels without meaning

譜例 2

( )産み字 (vowels without meanings)

1 コンデイ 45~55" one kondi 45 ~ 55 seconds




Song A

main song of drayahilak

譜例 3

旋律の流れをまとめてみると，各音の長さは，相対的なものであり，厳密に決められた音価を持つものとはいえない。どの音を長く，どの音を短く歌うかは決められているのであるが，その約束事さえ守っていれば，音価は各人の自由に任されているのだ。

さらに細かく分析してみると，譜例４のようにＥ音からＦ音へ，また，Ｆ音からＥ音へ音が移行する直前，必ずＦ音で「産み字」が用いられるのが特徴である（譜例４ａ～ｃ）。これは，一つの音から一つの音へ移る橋渡し的な役割を果たす。一方，ｄでは産み字だけを独立させてＦ音で長く伸ばして歌うことで，Ｅ音で終わる一つのフレーズに，より安定した終止感を与えているといえる。この定型化された旋律型の中で＊部分だけはある程度流動的であり，そこで歌われるＦ音の数は各コンディごとに異なっていて，一～四音である。

フレーズＡは10～25秒，フレーズＢは25～50秒，計50～75秒の範囲内で歌われる。この時間差は息の長さによって生じるものである。原則的に，フレーズＡは息つぎなしで，フレーズＢでは一回息つぎが行なわれる[15]。

先唱者によるグーの独唱が一回終わると，続いてガディイラカーン全員による合唱に移行する。この合唱も基本的には，譜例２と同じ旋律型である。ただし，前述のように，この旋律型は骨格だけが決められていて，細部での歌い方は自由であるため，全員が完全に声を合わせて一つの旋律を歌うわけではない。各自歌うタイミングや，一つの旋律の長さが微妙にずれる。そればかりか，先唱者の歌う旋律の音高に対して，４度上，あるいは５度下の音高で歌われることもある。

このように基本的に同一である旋律を全員が歌うことによって生じるズレがグーの大きな特徴であり，これは一種のヘテロフォニー（異音唱法）といえるだろう。このようなヘテロフォニーが生じる一つの原因として，ガディイラカーン全体を統率するようなリーダーがいないということがあげられよう。

<u>Ｂ　ノーム・ノメックの旋律とリズム</u>

先唱者のグーの独唱と全員の合唱が二度繰り返された後は，ノーム・ノメック（以下ノメックと省略する）とグーが交互に繰り返される。ノメックという同じ言葉で呼ばれているが，独唱（グー）→合唱（グー）→独唱（グー）→合唱（グー）のあとに続いて，先唱者が歌うノメックと，その後，別のガディイラックによって歌われるものとでは，内容が全く異なる。ここではこの二つを分けるために，便宜上歌詞の違いから，前者を「歌ノメック」そして後者を「称讃ノメック」と呼ぶことにする[16]。第一の先唱者による「歌ノメック」は，グーの歌詞はそのままで，節回しだけを変えて行なうもので，一回独唱されると，再びガディイラカーン全体によるグーの合唱に移行する。

この後，他の歌い手によってこの「歌ノメック」と同じ節回しで，今度は全く異なる歌詞が独唱される。これが「称讃ノメック」である。歌詞の内容は，先唱者やその氏族，先祖を讃えたものである（ibid. 歌詞）。この二つのノメックは，歌詞の内容は異なるが，旋律や歌い方は同じといってもいい。「歌ノメック」は先唱者により一回歌われるだけで，この後は「称讃ノメック」とガディイラカーン全体のグーの合唱が交互に繰り返されていく。

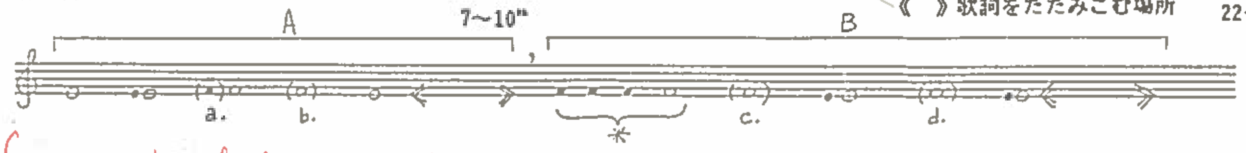
譜例５は，譜例２のグーを先唱者が「歌ノメック」で歌ったものである。

フレーズＡ，Ｂ，ともに，Ｆ―Ｅ音という旋律の大きな流れで構成される。ノメックの特徴はフレーズＡの冒頭の yo という感嘆詞を長く伸ばし，一種のトレモロで声をふるわせる歌い出しにある。この歌い出しは各歌い手ごとの個性が出て，時には半音を構成する二音を離れ，他の音を用いることもある。つまり歌い出しは自由に歌って良いといえる[17]。この歌い出しの後はフレーズＡ，ＢともＥ音，Ｆ音を何回か

《 》: here, many words are pushed inside.

♩以上の長さの音 ○ long notes ○
♩未満の長さの音 ● short notes ●
( )産み字 vowel without meaning ( )
《 》歌詞をたたみこむ場所

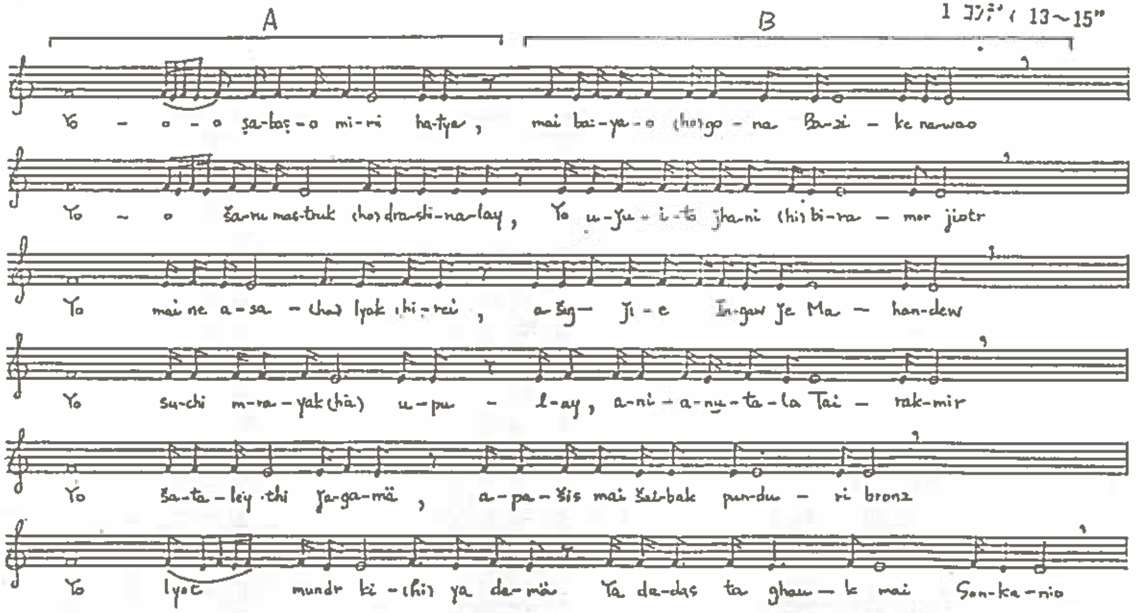
譜例 4




framework of diajahilak

譜例 5

( )産み字
1 コンディ 13〜15"




Song A sung in nom nomek style

繰り返し，産み字や yo という感嘆詞を随所に入れながら最終的にE音に落ち着く。一コンディを歌うための所要時間はグーと比べると短く，13〜16秒である。

カラーシャによると，先唱者がグーで歌った歌をそのまま「歌ノメック」として歌うのは，「歌詞を覚